УДК УДК 378.091.3:373.011.3-051]:[785:7.071.2 https://doi.org10.31652/3041-1017-2025(5-1)-01

ОСНОВНІ НАПРЯМКИ ФАХОВОЇ ІНСТРУМЕНТАЛЬНО - ВИКОНАВСЬКОЇ ПІДГОТОВКИ МАЙБУТНІХ УЧИТЕЛІВ МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА

Ольга Щолокова,

Український державний університет імені Михайла Драгоманова, м. Київ, Україна

Анотація

У статті визначаються можливості підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва на засадах виконавської компетентності за різними напрямками інструментального навчання. Зазначається, шо удосконалення виконавської компетентності студентів та уміння її застосовувати у професійній діяльності засновується на різнобічній музичній освіченості і виконавській культурі, які в сукупності утворюють професійну якість. Наголошується на важливості виконавських навичок, які є важливим показником готовності до професійної діяльності. Відзначено їх педагогічну сутність, що полягає у мотиваційному, оцінному, теоретичному та практичному підході до виконавства як творчого процесу; у вмінні керувати та контролювати та власні дії та емоції з відповідною настроєністю на виконавську діяльність.
Автором обгрунтовується думка, що інструментально-виконавська компетентність майбутнього вчителя музичного мистецтва формується за такими напрямками: техніко-виконавськими; програмно-репертуарними; музично-інтерпретаційними; концертно-виконавськими. Така спрямованість інструментально--виконавської підготовки є стратегічно перспективною в сучасних умовах, оскільки знаходиться у сфері творчості музиканта-виконавця і дозволяє успішно розв’язувати професійні завдання.

Ключові слова: інструментально-виконавська підготовка, вчитель музичного мистецтва, виконавська компетентність, музична освіченість, інтерпретація музичних творів, музично-просвітницька діяльність.

© 2025 Автор(и) Ця робота публікується у відкритому доступі та розповсюджується на умовах ліцензії Creative Commons Attribution 4.0 Licence (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

UDC 75.071.1:929 https://doi.org10.31652/3041-1017-2025(5-1)-01

MAIN DIRECTIONS OF PROFESSIONAL INSTRUMENTAL - PERFORMANCE TRAINING OF FUTURE TEACHERS OF MUSICAL ART

Olga Shcholokova

Dragomanov Ukrainian State University, Kyiv, Ukraine

Abstract

The article defines and substantiates the possibilities of training future teachers of musical art on the basis of performance competence in various areas of instrumental education. For a teacher-musician, performing skills are an important sign of readiness for professional activity.

Their pedagogical essence consists in a certain motivational, evaluative, theoretical and practical attitude to performance as a creative activity, in controlling one's actions and feelings, managing them, which implies an appropriate attitude to the performance process. It is noted that the improvement of students' performing competence and the ability to apply it in professional activities is based on versatile musical education and performing culture, which collectively form this professional quality. The identified problem becomes particularly relevant in connection with the fact that applicants with different performing training enter music-pedagogical institutions. The author justifies that the instrumental and performing competence of the future music teacher is formed in the following directions: technical and performing (formation of the technique of playing a musical instrument, which involves sound-conducting skills and accuracy of sound-pitch intonation, coordination of hand functions and rationality of movements, mastery of various application techniques and strokes, metro-rhythmic sensitivity, the formation of musical-analytical thinking, the ability for self-analysis and self-improvement); program and repertoire (knowledge of the musical repertoire, the ability to independently select it for students of different age categories; the ability to perform methodical, artistic-pedagogical and performance analysis of musical works); musical-interpretive (the ability to perform interpretation and its direction in pedagogical activity). concert performance (readiness for musical and educational activities). Each direction has its own tasks, which must be taken into account at all stages of professional training. Such orientation of instrumental-performance training is strategically promising in modern conditions, as it is in the sphere of creativity of a musician-performer and allows to successfully solve professional tasks.

Keywords: instrumental and performance training, music teacher, performance competence, musical education, interpretation of musical works, musical and educational activities. .

Постановка наукової проблеми. Одним із ключових завдань підготовки вчителів музичного мистецтва в різних галузях професійної освіти є досконале опанування виконавських навичок. Цей акцент зумовлений важливістю розвитку у студентів глибоких знань у сфері інструментального виконавства, а також необхідністю засвоєння відповідних умінь через осмислення та узагальнення власного виконавського досвіду та досягнень видатних музикантів минулого. Для педагога-музиканта виконавські навички є важливим показником готовності до професійної діяльності. Їх педагогічна суть полягає у мотиваційному, оцінному, теоретичному та практичному підході до виконавства як творчого процесу, у вмінні контролювати та керувати своїми діями та емоціями, що передбачає відповідний настрій на виконавську діяльність..

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Питання теорії та історії музично-інструментального виконавства у різних видах діяльності відображені у працях українських (О. Андрейко, В. Апатський, С. Баштан, Г. Беклємішев, М. Давидов, О. Катрич, В. Козін, П. Круль, В. Москаленко, М. Михайленко,

© 2025 Автор(и) Ця робота публікується у відкритому доступі та розповсюджується на умовах ліцензії Creative Commons Attribution 4.0 Licence (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

І. Панасюк, В. Посвалюк, В. П'ятигорський, В. Сумарокова, А. Черноіваненко, І. Ямпольський) і зарубіжних музикантів-дослідників (G. Adler, Й. Гат, R. Ingarden, H. Riemann, І. Войку, К. Флеш, Ф. Штейнгауз та ін.). Коло їх професійних інтересів зосереджувалося на дослідженні специфіки виконавського мистецтва на різних музичних інструментах, питаннях звуко-видобування та виконавської інтерпретації, розкритті особливостей національно-стильових детермінант мистецтва. Із цих позицій актуалізується проблема удосконалення інструментальної підготовки й мотивації студентів мистецьких спеціальностей до виконавської діяльності.

Мета статті – визначити та відрефлексувати особливості інструментальної підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва за різними напрямками..

Виклад основного матеріалу. Удосконалення виконавської компетентності студентів та уміння застосовувати відповідні знання у професійній діяльності засновується на різнобічній музичній освіченості й виконавській культурі, які в сукупності утворюють цю професійну якість. На їх засадах розглянемо виконавську підготовку майбутніх учителів музичного мистецтва в широкому значенні, тобто як можливість удосконалювати виконавські уміння, не зважаючи на спрямованість інструментального навчання.

Науковий аналіз фахових досліджень у галузі музичної педагогіки (О. Андрейко, Н. Гуральник, Л. Гусейнова, Ф. Круль, Р. Насіб, Г. Падалка, В. Федоришин, В. Шульгіна, О. Щолокова) показав, що інструментально-виконавська компетентність майбутнього вчителя музичного мистецтва проявляється у оволодінні такими знаннями та уміннями: техніко-виконавськими, програмно-репертуарними, музично-інтерпретаційними, концертно-виконавськими.

Сучасні дослідники зосереджують увагу на вивченні звукотехнічних можливостей музичних інструментів, застосуванні творчих методів і прийомів виконання, а також на аналізі закономірностей і принципів організації форми музичного твору, його інтонаційно-стильових аспектів. Такі дослідження дозволили виявити нові функціональні можливості різних інструментів, що обумовлені сонорно-колористичними, фактурними та композиційно-драматургічними особливостями сучасних музичних творів. Крім того, було обґрунтовано поняття «звуковий образ», яке спрямоване на розкриття звукового матеріалу, відібраного з усього спектру акустичних можливостей інструменту. На думку фахівців, такий підхід до інструментально-виконавської підготовки дає змогу майбутнім педагогам ефективно вирішувати професійні завдання та швидко адаптуватися до вимог ринку праці.

Розглянемо детальніше ці напрямки інструментальної підготовки. Щодо першого напрямку, варто нагадати, що музична педагогіка упродовж трьох століть збирала ідеї відомих музикантів-педагогів, які формулювали власні принципи гри на різних музичних інструментах. Інструментальне виконавство в кожну історичну епоху відображало характерні особливості гри на музичних інструментах і фіксувало специфічні риси розвитку композиторського та виконавського стилів. Розвиток інструментального виконавства залежав від світогляду та художньо-естетичного досвіду музикантів, виробництва музичних інструментів, а також від рівня технічних досягнень виконавців.

Поступово, долаючи усі вади анатомо-фізіологічного напрямку, у музичній педагогіці на початку XX століття почався пошук нового змісту музичного навчання, який принципово відрізнявся від попереднього. Тут доцільно звернутися до наукової та педагогічної діяльності К. Мартінсена. Учений у своїх широковідомих працях «Індивідуальна фортепіанна техніка на основі звукотворчої волі» і «Методика індивідуального навчання гри на фортепіано» звертав увагу на необхідність замінити в роботі з учнями фізіологічну установку, яка на той час панувала у музичній педагогіці, на психологічну. Тобто у технічному навчанні учня потрібно йти не від зовнішнього до внутрішнього, а навпаки – від внутрішнього до зовнішнього.

В основу своєї концепції К. Мартінсен поклав ідею, згідно якої музичне навчання завжди має спрямовуватися на слухове виховання, а рухова сторона ігрового процесу підкорятися слуховій увазі. Таку особливість він називав формуванням звукотворчої волі і розглядав її в якості внутрішнього світу виконавця, концентрованого у слуховій сфері. К. Мартінсен

© 2025 Автор(и) Ця робота публікується у відкритому доступі та розповсюджується на умовах ліцензії Creative Commons Attribution 4.0 Licence (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

вважав вухо душею музиканта і зазначав: «Ніколи такі чисто індивідуальні якості як душа, фантазія, почуття, настрій, темперамент не утворюють в собі особливої сфери, а потім безпосередньо якимось чином включаються у спів або гру. Вони відбиваються в мистецтві лише тому, що володіють специфічним музично-художні даром переводити їх у звукотворчу волю. Саме тому справжнє звукове явище – це не ряд звуків, що виникають по черзі, точка за точкою, а те, що відбувається між звуками, тенденції тяжіння одного звуку до іншого: в цьому криється найглибший нерв музичного явища» [7]. Загальне визначення цьому явищу надав німецький музикознавець К. Ріман. На його погляд, музичне звучання утворює мелодійні, динамічні та агогічні рухи і спади.

Думки К. Мартінсена на той час підтримували й українські музиканти-педагоги в галузі фортепіанного і струнно-смичкового навчання (В. Пухальський, Г. Беклємішев, М. Добровольський, К. Михайлов, Р. Блюменфельд, Г. Нейгауз, В. П’ятигорский, В. Стеценко, брати А. і М. Ямпольські). Вони звертали увагу на те, що рухові уявлення виконавця мають спочатку сприйматися внутрішнім слухом, тому йому необхідно навчатися активно оперувати цими уявленнями для удосконалення власної гри. Власні ідеї стосовно ролі слухових уявлень для формування звукоутворення вони передавали своїм учням і послідовникам, які розвивали й збагачували методику інструментального навчання.

Наприклад, В. Пухальський наполягав на тому, щоб його учні досягали повного розслаблення ігрового апарату, забезпечуючи свободу та пластичність обох рук. Він уважав, що прийоми гри на фортепіано не існують ізольовано, а базовий з них полягає в тому, щоб м’яко покласти руку на клавіші, відчути опору на кінчиках пальців, а потім плавно підняти руку. Його афоризм «Уявіть, що у вас не рука, а крила, і не курячі, а орлині» став широко відомим. Цей перевірений метод допомагає відчути пластичність і свободу рухів, а також зосередитися на якості звуку.

Питанням техніки звукоутворення, способів видобування звуку та формування звуково-образних уявлень приділяли велику увагу Ф. Блюменфельд і Г. Нейгауз. У своїй педагогічній діяльності вони прагнули навчити учнів відчувати красу та багатство звуку, його колоритність і темброве різноманіття. Вони вважали, що зміст музичного твору визначає характер піаністичних рухів, тому наголошували на важливості знаходження зручного положення рук під час гри. Саме ці принципи зробили їх одними з найвидатніших представників української фортепіанної педагогіки.

Представники струнно-смичкових інструментів також поділяли схожі думки. Зокрема, А. Ямпольський вважав, що головною причиною незадовільного вібрато є відсутність образної уяви щодо якості звуку. Він розглядав навчання, як процес усвідомлених дій, і наполягав на тому, щоб його учні чітко уявляли собі технічні завдання. Педагог підкреслював, що досягнення чистої інтонації безпосередньо залежить від ясності та чіткості слухових уявлень. Він уважав, що ці уявлення повинні випереджати реальний процес гри і служити для виконавця надійним орієнтиром у створенні звуковисотного інтонування мелодії. Крім того, Ямпольський наголошував, що технічний розвиток скрипаля з самого початку має бути спрямований на виховання всіх основних видів рухів правої та лівої рук, оскільки саме вони стають міцною основою для вирішення складних виконавських завдань у майбутньому [13, с. 21-22].

Нові тенденції спостерігаються й у навчанні гри на духових інструментах. Педагогами доведено, що під час гри музикант-духовик повинен точно скоординувати дії таких компонентів: слух, пам'ять, мислення, дихальний апарат, м'язово-рухові навички, пов'язані з роботою губ, язика і пальців, конкретні вольові зусилля, музично-естетичні уявлення. Така складна координація є результатом точної мисленнєвої діяльності головного мозку. За її допомогою музикант визначає висоту, тривалість і силу звучання. Слухові уявлення відразу викликають відповідні виконавські рухи, необхід¬ні музиканту для відтворення звуків на інструменті.

Отже сьогодні музиканти-педагоги розглядають виконавський процес як специфічну звукову форму висловлювання. Найсуттєвішою властивістю якісного музичного звуку вважається співучість, тому якість інструментального звуку часто порівнюють із виразністю гарного співочого голосу. Якщо виконавець відчуває стиль і характер музичного твору, у нього виникає потреба відтворити

© 2025 Автор(и) Ця робота публікується у відкритому доступі та розповсюджується на умовах ліцензії Creative Commons Attribution 4.0 Licence (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

відповідне звукове забарвлення на основі технічного удосконалення. Відтак можемо зробити висновок, що виконавець у процесі гри на будь-якому музичному інструменті має орієнтуватися на свій внутрішній слух і музично-слухові уявлення, втілювати у реальне звучання попе¬редньо почуті звуки. У цьому й полягає сутність та особливість му¬зичного виконання на будь-якому музичному інструменті.

Другий аспект професійної підготовки музиканта-інструменталіста пов'язаний із засвоєнням музичного репертуару, оскільки без певного багажу музичних уявлень неможливо глибоко зрозуміти музичний твір. У сучасній науковій літературі українські музичні педагоги часто вживають термін «музична грамотність», однак його трактування є досить широким. На їхню думку, музична грамотність включає не лише теоретичні знання та здатність емоційно сприймати музику, а й уміння відчувати внутрішній зв'язок між творами одного стилю, що впливає на характер їх виконання та загалом на музичну культуру виконавця.

Виконавський репертуар студента сприяє розширенню його загального та професійного кругозору, розвитку професійного інтелекту та формуванню музичного мислення. Ураховуючи це, до навчальних програм на кожному етапі навчання варто включати твори різних стилів, жанрів та форм. Такі знання дозволяють порівнювати нові твори з уже відомими, виявляючи в них щось нове та унікальне.

Разом із тим, важливо враховувати особливості виконавської діяльності вчителя музичного мистецтва і пам'ятати, що його репертуар може бути не складним з точки зору виконавської техніки, але достатньо різноплановим. Ця позиція набуває особливого значення в сучасних умовах, оскільки до навчальних закладів поступають абітурієнти з різною технічною підготовкою і музичною грамотністю.

Стосовно третього напрямку зазначимо, що він є найбільш складним у системі підготовки майбутніх учителів, адже розпізнавання композиторського задуму передбачає залучення мисленнєвих ресурсів і процесів, спрямованих на інтерпретацію музичного твору. Також спостерігається недостатнє розуміння студентами ролі художньо-аналітичних умінь у музично-виконавській і майбутній педагогічній діяльності взагалі.

Нагадаємо, що слово «інтерпретація» (від лат. «interpretari» – «пояснення, викладення, розуміння» і широко використовується для розгляду композиторської творчості. Проте сучасні дослідники розглядають поняття «інтерпретація» у двох варіантах. За першим, воно виявляється як результат первинної творчої діяльності, а за другим, сукупність особливих операцій виконавця, спрямованих на відтворення власного задуму. Обидва варіанти є важливими для вчителя музики і можуть використовуватися у його педагогічній та просвітницькій роботі.

Сучасні дослідники підкреслюють, що ключовим аспектом професійного становлення педагога-музиканта є музично-інтерпретаційна діяльність. Її основне завдання полягає у повноцінному втіленні художніх ідей, закладених у музичних творах. Ця проблема детально розглядається в музикознавстві та музичній педагогіці (роботи О. Котляревської, В. Крицького, І. Малашевської, В. Москаленка, Ю. Ніколаєвської, І. Полусмяк, М. Чернявської, Л. Шаповалової, С. Шипа). Науковці акцентують увагу на тому, що саме музично-інтерпретаційна діяльність, спрямована на реалізацію художніх задумів композиторів, є невід'ємною частиною професійного розвитку музиканта-педагога..

У цьому контексті ми підтримуємо думку В. Крицького, який вказує на таке: з музично-педагогічної погляду, поняття «інтерпретація» передбачає індивідуальне сприйняття об'єкта інтерпретації та особистісне ставлення до нього. Цей процес відбувається в свідомості інтерпретатора як ідеальне утворення, що виражається у розумінні об'єкта інтерпретації, і лише потім знаходить своє втілення у виконанні чи іншій формі. Таким чином, інтерпретація передбачає усвідомлення змістовної сутності музичного твору та реалізацію цього розуміння через виконання [6, с.19].

Спираючись на це поняття, виділяємо три ключові умови, необхідні для досягнення художньо-творчої інтерпретації вчителя музичного мистецтва: сприйняття музичного твору, як єдності форми та змісту; методи роботи над твором, які повинні цілком відповідати його змісту; а також наявність виконавських навичок, необхідних для втілення задуму композитора.

Разом із тим, спрямованість інтерпретації на педагогічну діяльність вимагає від майбутніх учителів музичного мистецтва вміння

© 2025 Автор(и) Ця робота публікується у відкритому доступі та розповсюджується на умовах ліцензії Creative Commons Attribution 4.0 Licence (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

зацікавити учнів мистецтвом, «передати» їм свою любов до нього. Щодо цього доречно ще раз пригадати вислів видатного педагога сучасності В. Сухомлинського: «Слово вчителя – нічим не замінений інструмент впливу на душу вихованця. Мистецтво виховання включає насамперед мистецтво говорити, звертаючись до людського серця» [12].

Із багатьох проблем, що постають перед учителем у бесідах, звернімо увагу на проблему «тлумачення» мистецтва. У навчальному посібнику «Розповідаємо учням про мистецтво» ми звертаємо увагу на те, що успішність проведення вчителем бесіди залежить від усвідомлення провідної ідеї, ретельно продуманого плану і вільної імпровізації. Педагогічний досвід показує, що жодний ретельно підготовлений матеріал бесіди, жодні цікаві приклади та ілюстрації не допоможуть відбутися уроку, якщо вчитель не усвідомив головну думку, ідею, яку він хоче передати учням. При цьому особливого значення набуває початок бесіди, навіть перша фраза, яка відразу привертає увагу учнів. Лінія розвитку вступу передбачає ретельний розподіл цікавих фактів, уключаючи приклади та ілюстрації, щоб усі розділи бесіди мали свою кульмінацію і кожна з цих кульмінацій стверджувала основну ідею бесіди.

У лінії розвитку бесіди дуже важливим моментом є остання фраза вчителя. Використання яскравого художнього образу тут може бути більш доречним, ніж будь-який логічний умовивід. Особливо варто звертати увагу на використання мистецтвознавчої термінології, адже бесіда не повинна набувати характеру лекції з мистецтвознавства. Також потрібно дуже ретельно відбирати факти і дати. Потрібно залишати тільки ті, які напевне закарбуються у пам'яті учнів. Відтак розкриття образного змісту, пробудження творчої уяви і емоційного відчуття повною мірою замінює використання спеціальної термінології і зайвої інформації [14].

Останній напрямок – готовність до музично-просвітницької діяльності безпосередньо пов'язаний з попереднім, але він більше стосується сформованості концертно-виконавських умінь. У цьому напрямку важливо, щоб студенти набули основних практичних навичок, необхідних для майбутньої роботи в якості музиканта-просвітителя. Наприклад, дослідниця Т. Жигінас, у своєму навчально-методичному посібнику «Методика підготовки майбутніх учителів музики до концертно-освітньої діяльності» [5] запроваджує у науковий обіг поняття «концертно-освітня діяльність» і розробляє поетапну методику підготовки до цієї діяльності майбутніх фахівців. Сутність такої підготовки полягає у інтеграції виконавських та педагогічних знань та умінь, які складаються у цілісний творчий комплекс.

У цьому плані звертаємо увагу на поступове формування у студентів музично-виконавської самоорганізації. Її ми розглядаємо як свідомий і активний процес, який відбувається за умови усвідомлення особистістю власних інтересів, потреб та здібностей, а також під впливом певних умов життя і соціальних позицій. У самостійній роботі над різними музичними творами студенти виявляють свої здібності та потреби.

Висновки. Отже, підсумовуючи наші думки стосовно інструментально-виконавської підготовки майбутніх учителів музичного мистецтва, вважаємо, що саме така її спрямованість є стратегічно перспективною в сучасних умовах, оскільки знаходиться у сфері творчості музиканта-виконавця і дозволяє успішно розв'язувати професійні завдання

..

Список використаних джерел

1. Апатський В. (1994) Теорія виконавства і методика навчання гри на духових інструментах. 145.
2. Андрейко О.І. (2004) Методи вдосконалення виконавського апарату музиканта – інструменталіста. [Дис. канд. пед. наук. НПУ ім. М.П. Драгоманова].185.
3. Гусейнова Л. В. (2017) Педагогічні умови формування виконавської культури майбутнього вчителя музичного мистецтва у процесі інструментально-виконавської підготовки. Теорія і методика мистецької освіти. Науковий часопис НПУ ім. М. Драгоманова, (22(27)).1. 55–62.
4. Давидов М. (1999) Інтерпретаційні аспекти виконавської майстерності. Науковий вісник НМАУ Музичне виконавство. (2). 88–97.

© 2025 Автор(и) Ця робота публікується у відкритому доступі та розповсюджується на умовах ліцензії Creative Commons Attribution 4.0 Licence (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

5. Жигінас Т. (2015) Методика підготовки майбутніх учителів музики до концертно-освітньої діяльності. Навчально-методичний посібник. Київ. 123.
6. Крицький В. (1999) «Формування уміння художньої інтерпретації студентів музичних факультетів педагогічних закладів вищої освіти». [Автореф. дисертації канд. пед.наук. НПУ ім. М.П. Драгоманова]. 20.
7. Мозгальова Н.Г., Барановська І.Г. (2019) Емоційно-інтелектуальний потенціал у розвитку творчої особистості вчителя музики. Актуальні питання мистецької освіти та виховання: наукове видання. 119-127.
8. Москаленко В. Г.(2013) Лекції з музичної інтерпретації. Навчальний посібник. Київ. 134.
9. П'ятигорський В. М. (2011) Система скрипкової техніки. У 2-х частинах. Теорія. Методичні коментарі. Київ. 120.
10. Радван Н. (2015) Проблеми виконавської техніки в контексті становлення і розвитку класичної скрипкової школи. Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія Теорія і методика мистецької освіти: (18(23)). 319–324.
11. Сухомлинський В. О. (1976) Проблеми виховання всебічно розвиненої особистості. Вибрані твори: в 5 т. Київ: Радянська школа. (1). 55–206.
12. Шульгіна В. Д. (2006) Нариси з історії української музичної культури: монографія. Київ. ДАКККіМ. 108.
13. Фрайт І. Чорний Ю. (2022) Методика формування виконавської майстерності скрипаля у педагогічній діяльності Георгія Павлія. Молодь і ринок. №1(199). 87-93.
14. Щолокова О. П. (2013) Розповідаємо учням про мистецтво. Навчальний посібник для студентів педагогічних університетів. Київ Вид-цтво НПУ. 166.
15. Martienssen C. A. (1957) Die Methodik des individuellen Klavierunterrichts. Leipzig.

References

1. Apatskyi V. (1994) Teoriia vykonavstva i metodyka navchannia hry na dukhovykh instrumentakh. 145. (in Ukraine)
2. Andreiko O.I. (2004) Metody vdoskonalennia vykonavskoho aparatu muzykanta – instrumentalista. [Dys. kand. ped. nauk. NPU im. M.P. Drahomanova].185. (in Ukraine)
3. Huseinova L. V. (2017) Pedahohichni umovy formuvannia vykonavskoi kultury maibutnoho vchytelia muzychnoho mystetstva u protsesi instrumentalno-vykonavskoi pidhotovky. Teoriia i metodyka mystetskoi osvity. Naukovyi chasopys NPU im. M. Drahomanova, (22(27)).1. 55–62. (in Ukraine)
4. Davydov M. (1999) Interpretatsiini aspekty vykonavskoi maisternosti. Naukovyi visnyk NMAU Muzychne vykonavstvo. (2). 88–97. (in Ukraine)
5. Zhyhinas T. (2015) Metodyka pidhotovky maibutnikh uchyteliv muzyky do kontsertno-osvitnoi diialnosti. Navchalno-metodychnyi posibnyk. Kyiv. 123. (in Ukraine)
6. Krytskyi V. (1999) «Formuvannia uminnia khudozhnoi interpretatsii studentiv muzychnykh fakultetiv pedahohichnykh zakladiv vyshchoi osvity». [Avtoref. dysertatsii kand. ped.nauk. NPU im. M.P. Drahomanova]. 20. (in Ukraine)
7. Mozghalova N.H., Baranovska I.H. (2019) Emotsiino-intelektualnyi potentsial u rozvytku tvorchoi osobystosti vchytelia muzyky. Aktualni pytannia mystetskoi osvity ta vykhovannia: naukove vydannia. 119-127. (in Ukraine)
8. Moskalenko V. H.(2013) Lektsii z muzychnoi interpretatsii. Navchalnyi posibnyk. Kyiv. 134. (in Ukraine)
9. Piatyhorskyi V. M. (2011) Systema skrypkovoi tekhniky. U 2-kh chastynakh. Teoriia. Metodychni komentari. Kyiv. 120. (in Ukraine)
10. Radvan N. (2015) Problemy vykonavskoi tekhniky v konteksti stanovlennia i rozvytku klasychnoi skrypkovoi shkoly. Naukovyi chasopys Natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni M. P. Drahomanova. Seriia Teoriia i metodyka mystetskoi osvity: (18(23)). 319–324. (in Ukraine)
11. Sukhomlynskyi V. O. (1976) Problemy vykhovannia vsebichno rozvynenoi osobystosti. Vybrani tvory: v 5 t. Kyiv: Radianska shkola. (1). 55–206. (in Ukraine)

© 2025 Автор(и) Ця робота публікується у відкритому доступі та розповсюджується на умовах ліцензії Creative Commons Attribution 4.0 Licence (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)

12. Shulhina V. D. (2006) Narysy z istorii ukrainskoi muzychnoi kultury: monohrafiia. Kyiv. DAKKKiM. 108. (in Ukraine)
13. Frait I. Chornyi Yu. (2022) Metodyka formuvannia vykonavskoi maisternosti skrypalia u pedahohichnii diialnosti Heorhiia Pavliia. Molod i rynok. №1(199). 87-93. (in Ukraine)
14. Shcholokova O. P. (2013) Rozpovidaiemo uchniam pro mystetstvo. Navchalnyi posibnyk dlia studentiv pedahohichnykh universytetiv. Kyiv Vyd-tstvo NPU. 166. (in Ukraine)
15.Martienssen C. A. (1957) Die Methodik des individuellen Klavierunterrichts. Leipzig. (in Germany)

Про авторів

Ольга Щолокова, доктор педагогічних наук, професор Український державний університет імені Михайла Драгоманова, м. Київ, Україна, e-mail: shcholokovaO@gmail.com ;

About the Authors

Olga Shcholokova , doctor of pedagogical sciences, Associate professor Dragomanov Ukrainian State University, Kyiv, Ukraine, e-mail: shcholokovaO@gmail.com

© 2025 Автор(и) Ця робота публікується у відкритому доступі та розповсюджується на умовах ліцензії Creative Commons Attribution 4.0 Licence (https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/)